Вадим Вацуро
о Лермонтове

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Бесчисленными и порой трудноуловимыми нитями было связано творчество Лермонтова с наследием Пушкина.

В свое время связи эти определялись одним словом: «влияние». От этого понятия отказались уже давно, ибо диапазон связей оказывался очень широк: от прямого ученичества, цитат, подражаний в ранние годы до своеобразных творческих состязаний в зрелый период; состязаний иной раз даже неосознанных, когда младший поэт обращается к уже разработанным старшим поэтическим мотивам и темам, давая им собственную, оригинальную трактовку. Эти случаи творческих соприкосновений, может быть, наиболее интересны, — но и трудны для изучения. Устами Лермонтова говорила новая литературная эпоха, то усваивавшая, то переоценивавшая наследие учителей. Взятое из этого наследия принадлежало ей по праву завоевания — но вместе с тем принадлежало и традиции. Потому-то, следя за тем, как Лермонтов, уже зрелый мастер, развивает и видоизменяет Пушкина, мы изучаем не только Лермонтова, но и Пушкина, ибо глаз великого художника способен уловить в своих предшественниках то, что недоступно глазу обыкновенного читателя и исследователя.

- «Моцарт и Сальери» в «Маскараде»
  - ○
  - ○ 1
  - ○ 2
  - ○ 3
  - ○ 4
  - ○ 5
- notes
  - ○ 1
  - ○ 2
  - ○ 3
  - ○ 4
  - ○ 5
  - ○ 6
  - ○ 7
  - ○ 8
  - ○ 9
  - ○ 10
  - ○ 11
  - ○ 12

- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16

«Моцарт и Сальери» в «Маскараде»

Бесчисленными и порой трудноуловимыми нитями было связано творчество Лермонтова с наследием Пушкина.

В свое время связи эти определялись одним словом: «влияние». От этого понятия отказались уже давно, ибо диапазон связей оказывался очень широк: от прямого ученичества, цитат, подражаний в ранние годы до своеобразных творческих состязаний в зрелый период; состязаний иной раз даже неосознанных, когда младший поэт обращается к уже разработанным старшим поэтическим мотивам и темам, давая им собственную, оригинальную трактовку. Эти случаи творческих соприкосновений, может быть, наиболее интересны, — но и трудны для изучения. Устами Лермонтова говорила новая литературная эпоха, то усваивавшая, то переоценивавшая наследие учителей. Взятое из этого наследия принадлежало ей по праву завоевания — но вместе с тем принадлежало и традиции. Потому-то, следя за тем, как Лермонтов, уже зрелый мастер, развивает и видоизменяет Пушкина, мы изучаем не только Лермонтова, но и Пушкина, ибо глаз великого художника способен уловить в своих предшественниках то, что недоступно глазу обыкновенного читателя и исследователя.

Имея это в виду, мы сделаем попытку взглянуть на «пушкинские темы» в лермонтовском «Маскараде», лучшей из драм Лермонтова, писавшейся еще при жизни Пушкина, в 1835–1836 годах, когда для Лермонтова начался новый этап осмысления его творчества[1].

Среди этих тем нас более всего будут интересовать темы и отдельные мотивы, восходящие к «Моцарту и Сальери», этому шедевру драматургии, кажется, почти не востребованному русской литературой пушкинского времени.

1
Отсроченная месть

Этот мотив играет особую роль в лермонтовской драме.

В поздней ее редакции на нем построена вся сюжетная линия, связанная с Неизвестным. В обеих редакциях Арбенин откладывает свою расплату с князем Звездичем. И сам Звездич лелеет планы отмщения в вынужденном ожидании.

Мотив был известен русской литературе уже в 1820-е годы как мотив «отложенного выстрела».

В «Вечере на бивуаке» А. А. Бестужева, напечатанном в «Полярной звезде на 1823 год», герой, тяжело раненный на дуэли, не успевает сделать свой выстрел и намерен использовать его в следующем поединке. Фразу из этой повести «Я поклялся застрелить его по праву дуэли (за ним остался еще мой выстрел)» Пушкин собирался взять эпиграфом к «Выстрелу»[2].

Ситуация приходила в литературу из реального быта. Современникам была памятна знаменитая «четверная дуэль» 1817 года, где наряду с дуэлянтами должны были стреляться секунданты: Грибоедов и прославленный храбрец и бретер, впоследствии декабрист АИ. Якубович; этот последний поединок был отложен и состоялся год спустя, на Кавказе. В этом случае, конечно, сохраняли право на выстрел оба противника; любопытно однако, что у Пушкина именно с Якубовичем оказался связан мотив «отложенного выстрела». В 1831 году он задумывает «Роман на Кавказских водах», где прототипом главного действующего лица должен был стать Якубович, в свое время сильно занимавший его воображение. В планах этого неосуществленного романа есть загадочное место: «<…> встреча — изъяснение — поединок — Якуб.<ович> [ранен] не дерется — условие. Он скрывается». Как должны были развиваться события, мы не знаем; ясно лишь, что отказ «Якубовича» от своего выстрела — полный или временный — связан с каким-то «условием», которое должно было, по-видимому, увеличить сюжетное напряжение. В дальнейшем от этого мотива Пушкин отказывается[3]. Напомним, что годом ранее он написал «Выстрел», а почти одновременно с работой над романом вспоминал в письме к Плетневу о старой повести Бестужева.

Мотив подхватил не кто иной, как сам Якубович, ничего, конечно, не знавший о замыслах пушкинского романа, но явно читавший «Выстрел». Сосланный в Сибирь за участие в восстании

14 декабря, он встречался там с инженером и литератором-любителем А. И. Штукенбергом и рассказывал ему о своей дуэли с Грибоедовым, — рассказывал так, что слушатель сразу уловил сюжет пушкинской новеллы. «…Когда Грибоедов, стреляя первым, дал промах, — я отложил свой выстрел, сказав, что приду за ним в другое время, когда узнаю, что он будет более дорожить жизнью, нежели теперь». Далее события в рассказе развивались как у Пушкина: Якубович является в дом уже женатого Грибоедова и в поединке простреливает ему руку[4]. Все это было стилизацией с фантастическими анахронизмами, — но она была возможной именно потому, что в подлинной биографии Якубовича были подобные эпизоды, создававшие вокруг него ореол романтической легенды и отчасти служившие материалом для Пушкина.

Отсроченная дуэль была в биографии И. П. Липранди, с именем которого одно время связывали происхождение «Выстрела»[5].

Мотив «отложенного выстрела» брезжил в литературе и в быту, пронизанном литературой, и воплотился в двух своих разных модификациях в «Выстреле» и в «Моцарте и Сальери». Оба произведения создавались почти одновременно: их разделяли неполных две недели. «Выстрел» был закончен в Болдине 14 октября 1830 года. «Моцарт и Сальери» —26 октября.

2
Сильвио и Сальери

Нам уже приходилось писать о связи этих двух психологических типов. Движущей чертой обоих оказывается «зависть» — не в элементарном, но в широком, даже философском понимании, расширяющаяся до протеста против несправедливости Природы, своенравно распределяющей дарования и неприобретаемые личностные достоинства. Монолог Сильвио предвосхищает монолог Сальери: «Отроду не встречал счастливца столь блистательного! Вообразите себе молодость, ум, красоту, веселость самую бешеную, храбрость самую беспечную, громкое имя, деньги, которым не знал он счета <…>. Я его возненавидел». В этом признании заключается объяснение всех последующих действий и отношений Сильвио, который варьирует образ Сальери во многом, вплоть до итальянской фамилии[6].

В концепции «Выстрела» очень существен сюжетный и характерологический парадокс: «убивает» выстрел, которого Сильвио не сделал. Граф, противник Сильвио, поражен в глубинах своего существа своим собственным выстрелом, — он был жестом смятения и актом преступления моральных норм. Но не осуществленный Сильвио выстрел также имел свои — и фатальные — последствия: он лишил Сильвио смысла существования. Сделав идею мести своей маниакальной «idee fixe», он полностью исчерпал себя в ней; его смерть в сражении есть символический акт самоубийства.

Подобного рода скрытые сюжетные ходы есть и в других произведениях Пушкина — как в прозаических, так и в драматических. В «Пиковой даме» Германн направляет на старую графиню незаряженный пистолет — и совершает символический акт убийства. Частные причины событий интегрируются в некий общий причинно-следственный ряд, где как бы материализуется мысль и намерение. Прекрасный пример такого скрыто протекающего сюжета дает «Скупой рыцарь»: Альбер, с негодованием отвергающий предложение ростовщика «отравить отца» и выгоняющий его из дома, тут же, одумавшись, вступает с ним в переговоры. Компромисс этот — символический акт «согласия на отцеубийство», которое и осуществляется в последнем действии, предвосхищенное еще одним символическим жестом: согласия на дуэль:

АЛЬБЕР

Вы лжец.

БАРОН
И гром еще не грянул, Боже правый!
Так подыми ж, и меч нас рассуди!
(*Бросает перчатку, сын поспешно ее подымает.*)

АЛЬБЕР
Благодарю. Вот первый дар отца.

ГЕРЦОГ
Что видел я? что было предо мною?
Сын принял вызов старого отца!
В какие дни надел я на себя
Цепь герцогов! Молчите: ты, безумец,
И ты, тигренок! полно. (*Сыну.*) Бросьте это;
Отдайте мне перчатку эту (*отымает ее*).

АЛЬБЕР (*à parte*)
Жаль.

Сцена оканчивается смертью барона. Формально Альбер не совершил отцеубийство, — но эта случайная смерть, как и смерть старой графини, есть результат фатальной логики событий. Случай становится «орудием провидения» и выражением необходимости; моральная готовность Альбера убить отца реализована сюжетно.

Подобным же образом мотив самоубийства в «Выстреле» не выступает явно, а брезжит, проступает в логике характера и поведения Сильвио и закономерно венчает цепь парадоксов повести, которые суть не что иное, как непредусмотренные следствия поступков действующих лиц. Но у нас есть основания думать, что Пушкин собирался закрепить этот мотив в самом сюжете «Выстрела». Существует список «повестей Белкина», набросанный им на листе с последними строками «Гробовщика» (датированными 9 сентября 1830 года) и планом «Станционного смотрителя». Сделан он не ранее 9 сентября и, как мы увидим, скорее всего в октябре месяце. В нем пять названий: «Гробовщик» (зачеркнуто), «Барышня-крестьянка» (отмечено слева вертикальной чертой), «Ст.<анционный> смотритель» (зачеркнуто, сокращенное первое слово приписано), «Самоубийца» (отмечено слева крестиком или, скорее, зачеркнутой горизонтальной чертой) и еще одно, вымаранное,

предположительно читаемое как «Записки пожилого <?>»[7]. Первое же и третье названия, по-видимому, не зачеркнуты, а вычеркнуты. Это те повести, которые Пушкин уже написал и которые получили окончательное заглавие. Дело в том, что ни одна повесть в автографе заглавия не имеет, и в интересующем нас списке они появляются впервые. Он — столько же список повестей, сколько список их заглавий. Заметим, что «Гробовщик» закончен 9 сентября, «Станционный смотритель» 14 сентября, «Барышня-крестьянка» 20 сентября, «Выстрел» 14 октября и «Метель» 20 октября. Список почти точно следует хронологии работы и точно определяет число повестей. Но октябрьских повестей в нем нет, или они названы условно.

Комментируя этот список в 1931 году, Ю. Г. Оксман высказал предположение, что «Самоубийца» — первоначальное заглавие «Выстрела»[8].

Догадка Ю. Г. Оксмана поддерживается только что высказанными соображениями. Напомним, что «Выстрел» был написан в два приема. Первая часть оканчивалась отъездом Сильвио, дождавшегося момента для отмщения; она была закончена 12 октября. После нее следовала фраза: «Окончание потеряно»[9]. Все это означает, что в работе наступил перерыв, вероятно связанный с изменением замысла. Повесть не могла завершаться на первой части: в ней были начаты и оборваны сюжетные линии. Всякие суждения о возможных путях развития сюжета гадательны, но, как мы уже сказали, логика характера и самая логика парадокса, обычного в «Повестях Белкина», отнюдь не исключают, что выстрел Сильвио мог поразить его самого — не только символически, но и физически. Когда замысел уточнился, изменилось и заглавие.

Что же касается темы самоубийства, то она двумя неделями позже возродилась в «Моцарте и Сальери».

3
Жажда смерти

Сальери носит при себе яд, отсрочивая его употребление, подобно тому как Сильвио сохраняет и бережет свое право на смертельный выстрел.

> Вот яд, последний дар моей Изоры.
> Осьмнадцать лет ношу его с собою —
> И часто жизнь казалась мне с тех пор
> Несносной раной, и сидел я часто
> С врагом беспечным за одной трапезой
> И никогда на шепот искушенья
> Не преклонился я, хоть я не трус,
> Хотя обиду чувствую глубоко,
> Хоть мало жизнь люблю. Все медлил я.
> Как жажда смерти мучила меня,
> Что умирать? я мнил: быть может, жизнь
> Мне принесет незапные дары;
> Быть может, посетит меня восторг
> И творческая ночь и вдохновенье;
> Быть может, новый Гайден сотворит
> Великое — и наслажуся им…
> Как пировал я с гостем ненавистным,
> Быть может, мнил я, злейшего врага
> Найду; быть может, злейшая обида
> В меня с надменной грянет высоты —
> Тогда не пропадешь ты, дар Изоры.

Каждый образ этого монолога полон глубинного символического смысла. Яд Сальери — орудие убийства, но вместе с тем «последний дар» возлюбленной, видимо, умершей, — и тем самым он получает значение своеобразного смертоносного талисмана. Яд-талисман может быть использован только однажды и только в момент высшего наслаждения или высшей обиды. В первом случае он удовлетворяет «жажду смерти» Сальери: он уйдет из жизни, сознавая, что испытал миг высшей жизненной полноты, который больше не повторится. Так намечается мотив самоубийства, маниакально преследующего Сальери. Во втором случае яд предназначен «злейшему» врагу, — возникает мотив убийства.

Как и в «Выстреле», все парадоксально в этом монологе, все складывается из полярных противоположностей, странным образом переходящих друг в друга и взаимно обусловленных. Возлюбленная — источник жизненных радостей — при последнем прощании дарит избраннику орудие смерти; страшный подарок не лишает его жизненных сил, а, кажется, лишь укрепляет их и еще более привязывает его к «его Изоре». В «Пире во время чумы» Пушкин коснется этого психологического феномена:

Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья…

«Жажда смерти» и жажда наслажденья, более всего наслаждения творчеством, искусством, ради которого Сальери готов пожертвовать всем, безоглядно и бескорыстно, — два противоположных полюса, организующие его духовный мир.

…и наконец нашел
Я моего врага, и новый Гайден
Меня восторгом дивно упоил!

Моцарт — вот та точка, где непостижимым образом сошлись все линии, которым, казалось, не суждено было сойтись. Он стал одновременно предметом и высшей художнической любви, и жесточайшей ненависти Сальери. Смерть его — разрешение всех противоречий, терзающих Мастера, — но лишь при одном условии: с его жизнью должна оборваться и жизнь самого Сальери и должен уйти в небытие драгоценный дар Изоры. Все это приносится в искупительную жертву будущему искусства; себе же Сальери готовит апофеоз смерти и наслаждения.

Чудовищный план, не лишенный, однако, логической красоты и своеобразного мрачного величия!

Но дан ли он реально в пушкинском тексте? Наделяя Сальери чертами носителя этакой инфернальной философии смерти, не искажаем ли мы самый пушкинский замысел? Ведь «Моцарт и Сальери» — трагедия *зависти*, и сам Сальери, по его же словам, переживает это мучительное чувство. Бросив яд в стакан Моцарта, он испытывает облегчение от содеянного и — более того — наслаждается последним шедевром своей жертвы:

Эти слезы
Впервые лью: и больно и приятно,

Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член! Друг Моцарт, эти слезы…
Не замечай их. Продолжай, спеши
Еще наполнить звуками мне душу…

Все верно — ив описанном нами виде «план Сальери» в трагедии, конечно, не существует. В описании он неизбежно схематизирован и огрублен; Пушкин же принципиально избегает жестких конструкций. Но как некая модель, на которую ориентированы сюжетные линии, он присутствует, — и присутствие это сказывается в оттенках, акцентах, придающих словам, репликам, сценам расширительное значение, даже отмечая их иной раз своего рода модусом неопределенности. Известны слова Пушкина о характерах Шекспира, не укладывающихся в представления о единой, ведущей страсти: ревность Отелло происходит от доверчивости, скупость Шейлока — равнодействующая разнообразных и зачастую противоречивых «страстей». Через несколько лет он даст в «Анджело» анализ поведения «лицемера», в котором увидит необычайную глубину. «Жажда смерти» Сальери — не фикция; заявленная в его монологе, она не может вовсе исчезнуть в силу законов драматического действия: это то «ружье», которое непременно должно «выстрелить». Мотив не выявляется непосредственно; он проходит в подтексте, как это было и в «Выстреле», он проступает, «брезжит» уже в концовке монолога Сальери:

Теперь — пора! заветный дар любви,
Переходи сегодня в чашу дружбы.

Обратим внимание, что в стихах Пушкина, особенно ранних, «чаша дружбы» и «чаша круговая» — то есть такая, из которой последовательно отпивают пирующие (даже если их только двое), — синонимичны. Так, в «Блаженстве» (1814) Сатир является пастуху,

Чашу дружбы круговую
Пенистым сребря вином…

Та же ситуация — в «Фавне и пастушке». Подобное словоупотребление встречается и в других стихах пушкинского времени. В послании А. А. Шишкова поэт мечтает о времени,

когда он «позабудет скуку» с другом «за чашей круговой» («Н. Т. Аксакову»)[10]. Нельзя исключить, конечно, что это метафора со стирающимся значением, которую не следует понимать буквально; с другой стороны, обмен бокалами или питье из одного кубка — жест застольного этикета, известный еще древним римлянам: тот, кто пил здоровье собеседника, отпивал первым (в греческом ритуале — вторым) и передавал ему чашу[11]. Именно так в пушкинском «Пире Петра Первого» (1835) Петр пьет за здоровье пленных шведских военачальников:

> Виноватому вину
> Отпуская, веселится;
> Кружку пенит с ним одну…

Мы думаем поэтому, что Сальери предполагал допить отравленный бокал Моцарта.

На деле все произошло иначе.

Существует интересное толкование второй сцены трагедии как своеобразного поединка Сальери и Моцарта в границах внешнего этикета. Предполагается, что Моцарт понял адский замысел своего друга-врага и ведет себя как искусный игрок в шахматной партии[12]. Поведение Моцарта в самом деле выглядит иной раз как сознательный ответ на вызов, парирование ударов, применение непредсказуемых «ходов», осложняющих психологическую ситуацию и заставляющих противника менять первоначальный план. «Гений и злодейство — две вещи несовместные» — эта его реплика словно разгадывает тайные намерения Сальери.

Чтобы принять такое толкование, нужно лишить Моцарта того качества, которое Пушкин считал атрибутом гения, — простодушия. Моцарт ведет себя непредсказуемо, потому что он не понимает замысла

Сальери; его открытое «естественное» мироощущение не вмещает маниакальной идеи убийства и смерти как направляющего принципа философии жизни и искусства. И Сальери если и вступает в поединок, то это поединок не с Моцартом. Это поединок с естественными законами жизни, с ее логикой причин и следствий, порождением которых является и сам гений Моцарта. В этом поединке с «Судьбой», «Провидением» — если пользоваться мировоззренческими категориями пушкинского времени, — поражение Сальери предопределено. И, как обычно у Пушкина, «орудием Провидения» оказывается случай — как в «Пиковой даме», в «Скупом рыцаре» и в «Выстреле».

Именно эту ситуацию в ее психологическом качестве, как нам представляется, воспроизвел Лермонтов в «Маскараде».

4
Арбенин и Сальери

Трагедия Пушкина была опубликована впервые в «Северных цветах на 1832 год» и затем вошла в третью часть «Стихотворений» Пушкина, вышедших в свет также в 1832 году. К моменту работы над «Маскарадом» (1835), таким образом, Лермонтов, несомненно, был знаком с «Моцартом и Сальери», ибо внимательно читал собрание пушкинских сочинений.

Проблематика «Маскарада» далеко отстоит от проблематики пушкинской трагедии, — и потому до последнего времени никто из исследователей Лермонтова не считал необходимым сравнивать два этих произведения. Характер Арбенина находил себе аналоги в других пушкинских текстах — например, в «Цыганах». Ситуация «Алеко — Земфира» предвосхищает конфликт драмы. Алеко, находящий в любви юной цыганки «забвение прошлого, целение старым ранам», не прощающий измены возлюбленной и карающий ее смертью, — прямой предшественник Арбенина. В «Маскараде» появляются реминисценции из пушкинской позмы:

…Напрасно
Подозревали вы — она дитя,
Она еще не любит страстно
И будет век любить шутя…

У Лермонтова (ранняя редакция):

…она дитя,
Твое унынье безрассудно:
Ты любишь горестно и трудно,
А сердце женское шутя.

Это текстуальное совпадение, отмечающее центральную психологическую коллизию, поддерживается и другими, в совокупности своей делающими ориентацию на «Цыган» несомненной[13].

Построение характеров и ситуаций у Лермонтова, однако, почти всегда опирается на целые комплексы усвоенных и переработанных источников. Мы начали настоящий этюд с упоминания о мотиве «отсроченного убийства», предстающем в

«Маскараде» в разных воплощениях, — и здесь нам вновь приходится вспомнить о «Выстреле» и о «Моцарте и Сальери»: оба произведения присутствуют в генетической памяти лермонтовской драмы, словно Лермонтов художнической интуицией улавливает их внутреннее родство. С фигурой Сильвио связан образ Неизвестного. Оскорбленный и разоренный Арбениным, Неизвестный осуществляет свою месть через семь лет, в тот момент, когда его враг добился семейного счастия:

Недавно до меня случайно слух домчался,
Что счастлив ты, женился и богат.
И горько стало мне — и сердце зароптало,
И долго думал я: за что ж
Он счастлив — и шептало
Мне чувство внятное: иди, иди, встревожь!..

К Сальери отсылает нас монолог Арбенина с признанием, что он в течение многих лет носит с собой яд:

…хранил я этот порошок,
Среди волнений жизни трудной,
Как талисман таинственный и чудный,
Хранил на черный день, и день тот недалек.

Как и у Сальери, орудие убийства здесь одновременно и орудие самоубийства. Яд был куплен Арбениным «тому назад лет десять» после разорившего его проигрыша, и он собирался либо отыграться, либо покончить счеты с жизнью; его «вынесло счастье». Так в Арбенине начинает проступать абрис пушкинского образа.

Лермонтов довольно близко следует пушкинской концепции Сальери, хотя, конечно, деформирует и упрощает ее. Арбенина не преследует маниакальная жажда смерти, и ему не свойственна идея самоубийства в момент высшего наслаждения. Зато «шепот искушения» убить своего врага ему знаком, — и Лермонтов развертывает эту формулу в целую картину: сцену 2, выход 2, где Арбенин стоит перед спящим Звездичем. Здесь есть несколько прямых реминисценций из «Моцарта и Сальери». «Удобный миг настал!., теперь иль никогда», — говорит Арбенин.

Это сальериевское «Теперь пора». Подобно Сальери, Арбенин движим не одной личной местью. Убийство Моцарта должно восстановить поколебленную мировую справедливость: отравление Нины в философии Арбенина также предстает как

некий социальный искупительный акт:

> Я докажу, что в нашем поколенье
> Есть хоть одна душа, в которой оскорбленье,
> Запав, приносит плод…

Не найдя в себе сил убить князя во время сна, он уходит в смятении, и в его монологе вновь проскальзывает словечко Сальери:

> Я трус?., трус… кто это сказал…

Реминисценции появляются там, где Лермонтову нужно дать психологический рисунок образа. Автор «Маскарада» следует за своим предшественником в изображении сомнений и колебаний убийцы:

> САЛЬЕРИ
> Что ты сегодня пасмурен?
>
> МОЦАРТ
> Я? Нет!
>
> САЛЬЕРИ
> Ты, верно, Моцарт, чем-нибудь расстроен?
>
> НИНА
> …Ты нынче пасмурен! ты мною недоволен?
>
> АРБЕНИН
> Нет, нынче я доволен был тобой.

Этот преимущественно психологический угол зрения сказывается постоянно, — но он же является для Лермонтова и ключом к углубленному прочтению образа Сальери в его философских основах. И Сальери, и Арбенин рассматривают свое преступление как трагическую и неизбежную миссию — миссию судьи и палача, при этом в жертве сосредоточивается то, что является для обоих высшей жизненной ценностью: искусство для Сальери, любовь — для Арбенина. Поэтому уничтожение жертвы для обоих есть одновременно и самоуничтожение. Эта идея очень ясно звучит в монологе Арбенина, также соотносящемся с

монологом Сальери:

> Закона я на месть свою не призову,
> Но сам, без слез и сожаленья,
> Две наши жизни разорву!

Итак, намеченный мотив «яда-талисмана», предназначенного для самоубийства, развивается у Лермонтова именно так, как это было и в пушкинской трагедии: убийства и самоубийства одновременно — понятно, при иной психологической мотивировке. Разница этих мотивировок — разница между конфликтом трагическим и драматическим. Сальери бросает вызов надличностным силам; в его рационально выстроенном универсуме не находится места для индивидуальности, противоречащей общему закону, для гения. Индивидуальность гения — аномалия, она должна быть устранена. В драматической системе «Маскарада» и в системе представлений Арбенина Нина — все же индивидуальность, а не функция миропорядка; Арбенин ищет в ней тех положительных начал, которые утрачены обществом, и ищет для себя; конфликт замыкается в социальной и в личностной сфере. Сальери еще несет на себе печать героя античной трагедии, борющегося с судьбой; Арбенин окончательно утратил их и тяготеет к герою драмы и даже мелодрамы. Этим различием определяются и дистанция между содержанием монологов, и угол зрения Лермонтова на пушкинскую трагедию.

Цепь реминисценций и парафраз из «Моцарта и Сальери» словно ведет нас к кульминационной сцене отравления.

5
Отвергнутая жертва

В пушкинской трагедии это одна из трудных для толкования сцен.

МОЦАРТ
……
…Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?

САЛЬЕРИ
Не думаю: он слишком был смешон
Для ремесла такого.

В другом месте нам пришлось касаться источников этой реплики. Здесь мы о них говорить не будем[14]. Заметим лишь, что внутреннее родство связывает в глазах Пушкина фигуры Бомарше и Моцарта и что еле заметная тень недоброжелательства сквозит в сальериевском словечке «смешон».

МОЦАРТ
Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство —
Две вещи несовместные. Не правда ль?

САЛЬЕРИ
Ты думаешь?
(*Бросает яд в стакан Моцарта*.)
Ну, пей же.

Это первое импульсивное движение, безумный вызов судьбе, которая, кажется, говорит устами Моцарта.

МОЦАРТ
За твое
Здоровье, друг, за искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии.
(*Пьет.*)

САЛЬЕРИ
Постой,
Постой, постой!.. Ты выпил!., без меня?

Что значит этот жест неуверенности и смятения?

Его толкуют иногда как жест самообуздания. Сальери готов проговориться и мгновенным усилием воли подавляет свой порыв[15]. Но, может быть, его следует понимать иначе.

Моцарт выпил бокал до дна.

Он не передал Сальери недопитую «чашу дружбы». «Философское самоубийство» не состоялось. Состоялось убийство.

Мы вправе говорить о «модусе неопределенности», каким отмечена эта сцена.

В «Пиковой даме» Германн «обдернулся». Случай вторгся в стройную систему, созданную демиургом, и разрушил ее до основания. Крушение стоило Германну рассудка.

В «Выстреле» месть, осуществленная Сильвио, лишила его смысла жизни.

Разрешение конфликта в «Моцарте и Сальери» находится в промежутке между этими двумя вариантами.

Жизнь Сальери исчерпана; подобно Сильвио он, совершив убийство Моцарта, все же убивает самого себя, — именно в тот момент, когда он отказался от идеи самоубийства — или когда ему было в нем отказано. И с этим мотивом странно и парадоксально связан мотив наслаждения, которое он испытывает, слушая «Реквием» Моцарта, — наслаждения высшего и последнего, о чем Сальери знает. И не ожиданием ли смерти продиктована прощальная его реплика Моцарту — реплика, зловещий смысл которой пока понятен лишь ему одному:

МОЦАРТ
……
Мне что-то тяжело; пойду, засну.
Прощай же!

САЛЬЕРИ
До свиданья. (Курсив мой. — *В.В.*)

Именно такой сюжетный рисунок — и даже почти с той же мерой неопределенности — воспроизводит Лермонтов в «Маскараде».

Арбенин всыпает яд в мороженое Нины после того, как

выслушал из ее уст романс, укрепивший его подозрения, — жест, близкий импульсивному движению Сальери. Когда отравление совершилось, у него вырывается восклицание:

> Ни капли не оставить мне! жестоко!

Сейчас установлен источник этой реплики — в предсмертном монологе Джульетты в «Ромео и Джульетте» Шекспира:

> Он, значит, отравился? Ах, злодей,
> Все выпил сам, а мне хотя бы каплю![16]

Наблюдение это на первый взгляд ставит под сомнение гипотезу об ориентации Лермонтова на «Моцарта и Сальери». Дело, однако, сложнее. Шекспир постоянно присутствовал в сознании Пушкина во время работы над «маленькими трагедиями», и вряд ли случайно, что в сцене отравления в «Моцарте и Сальери» есть несколько точек соприкосновения с той же шекспировской трагедией, которую Пушкин ценил особенно высоко. В сцене 3 IV акта Джульетта выпивает сонное питье (в котором она подозревает яд) со словами: «Ромео! Иду к тебе — пью за тебя!» («This do I drink to thee!»; перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник) — почти как Моцарт у Пушкина. Теми же словами («Here's to my love!») оканчивается предсмертный монолог Ромео, принимающего яд: «Любовь моя, пью за тебя!» Есть все основания думать, что и в занимающем нас случае сцена в «Ромео и Джульетте» стала архетипической и для Пушкина, и для Лермонтова.

Функционально же реплика Арбенина ближе к Пушкину, нежели к Шекспиру. Она завершает сюжетный мотив «убийства — самоубийства», вложена в уста убийцы и сохраняет тот же оттенок двусмысленности, психологической неясности и непроизвольности, о котором мы говорили в связи с репликой Сальери. Ее принципиальный смысл тот же, что и в «Моцарте и Сальери»: мститель-убийца меняет первоначальный план разорвать «две жизни».

Лермонтов и на этот раз дает художественную интерпретацию пушкинского текста, — и очень характерно, что в его концепции мотиву самоубийства принадлежит существенная роль. Понятно, что развивается он иначе, чем у Пушкина, — но сейчас нас интересуют точки соприкосновения. Яд-талисман, предназначенный одновременно для жертвы и для убийцы, выполнил только одну из своих функций — именно функцию

убийства, — и это подготавливает трагическую развязку. В обоих произведениях осуществляется наказание не смертью, а жизнью, в которой мститель и философ должны сами осознать свою миссию как иллюзию, ошибку, а свой жертвенный акт как кощунственное преступление. В «Моцарте и Сальери» художественное выявление этой идеи происходит в последнем монологе Сальери:

> …Но ужель он прав,
> И я не гений? Гений и злодейство
> Две вещи несовместные. Неправда:
> А Бонаротти? или это сказка…

и т. д.

Нота сомнения, звучащая в словах Сальери, фатальна для него потому, что ответ на этот вопрос он дал сам — логикой своего поведения, опровергнув наивно-простодушное моцартовское «он же гений, / Как ты да я». Прояснение мотива художественно завершает трагедию; дальнейшее развитие действия неуместно. Как и в «Борисе Годунове», здесь отсутствие события эквивалентно самому событию. В «Маскараде» проблематика выявляется в непосредственном сценическом действии, — однако прежде, чем убедиться окончательно в собственной вине, Арбенин должен испытать «сальериевское» сомнение:

> Бледна!
> (*Содрогается.*)
> Но все черты спокойны, не видать
> В них ни раскаянья, ни угрызений…
> Ужель?

Оставаясь верным поэтике драмы, а не трагедии и выдерживая постоянно преимущественно психологический угол зрения, Лермонтов тем не менее следует за Пушкиным до самого конца. Нет надобности оговаривать специально, что он переосмысляет пушкинскую коллизию в ином общем контексте, — это очевидно. Но переосмыслению всегда предшествует осмысление, — и мы можем говорить о содержащейся в «Маскараде» интерпретации образа Сальери и глубинных мотивов пушкинской трагедии.

notes

Примечания

1

См. об этом в последней по времени работе: *Макогоненко Г. П.* Лермонтов и Пушкин: Проблемы преемственного развития литературы. Л., 1987. С. 103–172. Г. П. Макогоненко учел и некоторые наблюдения, развиваемые нами, — по тексту доклада, прочитанного в июне 1981 года на XXVI Пушкинской конференции.

2

Пушкин. Т. 14. С. 209.

3

См.: *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1975– С. 180, 188.

4

Власова З. И. Декабристы в неизданных мемуарах А. И. Штукенберга // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 365–366. О личности Якубовича см. также: *Гордин Я.* События и люди 14 декабря: Хроника. М., 1985. С. 24–32.

5

См.: *Эйдельман Н.* «Где и что Липранди?..» // Пути в незнаемое: Писатели рассказывают о науке. М., 1972. Сб. 9. С. 126–127.

6

См. в нашей статье: *Вацуро В. Э.* «Повести Белкина» [«Повести покойного Ивана Петровича Белкина» // *Вацуро В. Э.* Записки комментатора. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1994. С. 29–48]. Указание на известную родственность образов «Выстрела» героям почти одновременно писавшегося «Моцарта и Сальери» было сделано в общей форме еще Ю. Г. Оксманом (см.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. / Прилож. к журналу «Красная Нива» на 1931 год. М.; Л., 1931. Т. 6: Путеводитель по Пушкину. С. 283).

7

Пушкин. Т. 8. С. 581. Чтение последней строки предложено Б. В. Томашевским. См.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.:

8

В 10 т. / 2-е изд. М., 1957. Т. 6. С. 758. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 6. С. 283. Ср.: Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.;Л., 1935. С. 279. Новейшее исследование списка см.: *Петрунина Н. Н.* Когда Пушкин написал предисловие к «Повестям Белкина» // Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985. С. 33; *Она же.* Проза Пушкина (пути эволюции). Л., 1987. С. 73–74. Н. Н. Петрунина придерживается мнения, что замысел двух последних повестей остался нереализованным.

9

Пушкин. Т. 8 (2). С. 597.

Поэты 1820–1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 402.

11

Ср.: *Crawley A. E.* Drinks, drinking // Encyclopaedia of Religion and Ethics. Edinburgh; N. Y., 1912. Vol. V: Dravidians — Fichte. P. 81.

12

Чумаков Ю. Н. Ремарка и сюжет: К истолкованию «Моцарта и Сальери» // Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 64–65. Предлагаемые нами наблюдения в ряде случаев совпадают со сделанными Ю. Н. Чумаковым; со своей стороны, автор «Ремарки и сюжета» учел наши соображения, высказанные во время обсуждения его доклада (С. 69).

13

Благой Д. Д. Лермонтов и Пушкин: Проблемы историко-литературной преемственности // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. М., 1941. Сб. 1. С. 374–375.

14

См. этюд «Бомарше в „Моцарте и Сальери“» [*Вацуро В.Э.* Записки комментатора. С. 99–107].

15

См.: *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826–1830). М., 1967. С. 626; Ю. Н. Чумаков (*Чумаков Ю. Н.* Указ. соч. С. 62) допускает в жесте Сальери приглашение «совершить двойное самоубийство», выпив яд из одного стакана.

16

Перевод Б. Пастернака. Источник указан Ю. Н. Чумаковым (*Чумаков Ю. Н.* Указ. соч. С. 65).